

1846 FAL

02091

BAIRISCHES STAATSTHEATRE KARLSRUHE



La vida breve

von Manuel de Falla

Cavalleria rusticana

von Pietro Mascagni

amores

r einer

rel und

s" und

ür Kla-

a", die

ondon

sos

García

londo-

etablo

vandel

Idiom

mit der

ch nie

inien

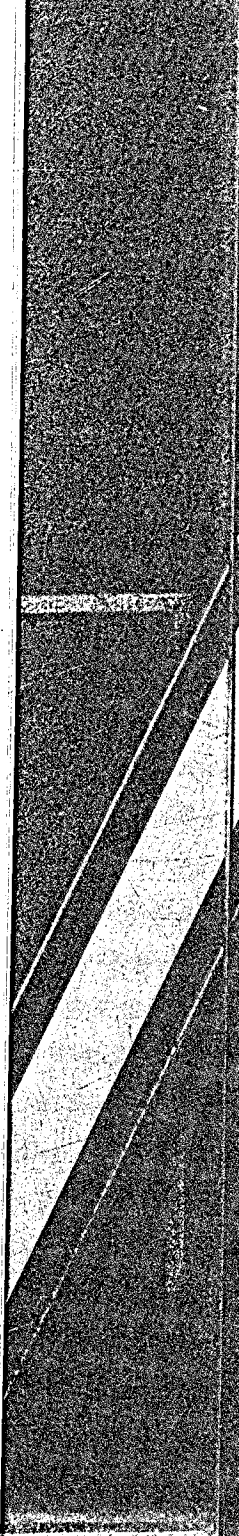
Eckhard Weber

„Glücklich, die lachen; elend, die weinen“ Der Aufbruch Spaniens ins 20. Jahrhundert in Manuel de Fallas *La vida breve*

In gewisser Hinsicht verdankt der Opernerstling *La vida breve* von Manuel de Falla seine Entstehung dem Einakter *Cavalleria rusticana* (Rom, 1890) von Pietro Mascagni. Die Genese von Fallas Gesellenstück steht nämlich im engen Zusammenhang mit einem Kompositionswettbewerb, den die traditionsreiche Akademie der Schönen Künste San Fernando von Madrid im Juli 1904 für mehrere Gattungen ausrief. Als Vorbild dieser Ausschreibung in der Disziplin der Oper diente jener vom italienischen Verleger Edoardo Sonzogno im Jahre 1888 in Mailand veranstaltete Wettbewerb für Operneinakter, bei dem Mascagnis *Cavalleria rusticana* den ersten Preis erhalten hatte. In Madrid versprach man sich von dem Komponisten-Wettstreit vor allem neue Impulse für die ins Stocken geratenen Bemühungen um eine spanische Nationaloper. Denn die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts unternommenen Versuche, über den Weg der *Zarzuela* — der spanischen Ausprägung der *Opéra comique* — eine spanische Oper herauszubilden, waren endgültig gescheitert, als die Gattung in den sogenannten *Genero chico* zur kommerziell ausgerichteten Revue mit reizvollen Gassenhauern ohne hohen Kunstanspruch mündete. Für die bis zum 31. März 1905 einzureichende Opernkomposition, die gemäß den Bedingungen eine unveröffentlichte einaktige Originalarbeit in spanischer Sprache sein mußte, wurde eine Prämie von 2500 Peseten ausgesetzt und — was noch viel wichtiger war — die Möglichkeit in Aussicht

gestellt, das Werk auf eine Madrider Bühne zu bringen. Einen ambitionierten, jungen Komponisten wie Manuel de Falla spornte diese Aussicht auf eine szenische Realisierung neben dem Geldpreis zweifellos an, am Wettbewerb teilzunehmen. Denn bislang hatte er nur recht lustlos und halbherzig sechs kurze Zarzuelas geschrieben und dabei nur im Falle von *Los amores de la Inés* (Madrid, 1902) die Anerkennung durch eine Bühnenproduktion gefunden. Voller Elan widmete sich Falla der Arbeit an der einzureichenden Oper und überzeugte mit der Komposition die Mitglieder der Jury: Im November 1905 erfuhr er, daß die Siegerprämie *La vida breve* zugesprochen wurde. Falla und der Librettist Carlos Fernández Shaw, ein seit langem mit Fallas Familie befreundeter Schriftsteller und etablierter Dichter von Zarzuela-Textbüchern, konnten den Geldpreis entgegennehmen.

Das Versprechen, das Werk in Madrid in einer szenischen Produktion vorzustellen, stellte sich indes als trügerische Illusion heraus: Die ehrwürdigen Herren der Akademie hatten in ihrem hehren Idealismus die Rechnung ohne die ernüchternde Theaterwirklichkeit der spanischen Hauptstadt gemacht. Sie konnten trotz ihres Einflusses und Prestiges nichts für die Verbreitung des Werkes in Madrid ausrichten. Die erhoffte Realisierung in einem Theater der Metropole scheiterte an der ablehnenden Haltung der Madrider Bühnen. Diese zeigten sich neuen Werken gegenüber, soweit es keine Zarzuelas



waren, wenig aufgeschlossen. Und dem großen Madrider Opernhaus, dem *Teatro Real*, das sich der Pflege der italienischen Oper verschrieben hatte, mißfiel grundsätzlich die Tatsache, daß *La vida breve* in spanischer Sprache verfaßt war. Nach knapp zwei Jahren des frustrierenden Klinkenputzens mußte Falla feststellen, daß er in Spanien als Komponist offenbar keine Zukunft hatte. Er beschloß, seinen langgehegten Traum endlich auszuführen und nach Paris zu gehen. Zu verlieren hatte er nichts. Im Frühsommer 1907 kam Falla in der französischen Hauptstadt an — im Gepäck die Partitur seiner Oper und kümmerliche Ersparnisse, die als Überbrückung für kurze Zeit reichen sollten.



Manuel de Falla

In Paris gaben ein neugieriges und weltoffenes Publikum sowie vielfältigere Aufführungsmöglichkeiten als in Madrid Anlaß zur Hoffnung, Gehör zu finden. Hier wollte Falla außerdem von den Vertretern der neuen französischen Musik, Paul Dukas und Claude Debussy, lernen. Als der spanische Komponist zunächst Dukas sein Werk vorstellte, war dieser begeistert und wollte Fallas Plan, *La vida breve* auf eine Pariser Bühne zu bringen, tatkräftig unterstützen. Debussys Reaktion war ähnlich.

Doch es sollten noch sechs Jahre vergehen, bis Fallas Oper endlich aufgeführt wurde. Trotz der Übertragung des Textbuches ins Französische durch den renommierten und einflußreichen

Dichter Paul Milliet, erwies sich auch die Pariser Szene als hartes Pflaster. Interne Ränke in der Opéra-Comique, für Falla ungünstige Spielplandispositionen der Pariser Theater insgesamt sowie die Bevorzugung französischer Komponisten seitens der Opéra verzögerten eine Aufführung von Jahr zu Jahr. Falla machte in diesen Jahren mit Achtungserfolgen wie den Klavierstücken

Cuatro piezas españolas (1909) und den deutlich auf Debussy und Ravelweisenden *Trois mélodies* (1910) nach Texten von Théophile Gautier auf sich aufmerksam und lebte ansonsten mehr schlecht als recht von den Einnahmen als Klavierlehrer.

La vida breve unterwarf Falla währenddessen mehreren Veränderungen: Die einaktige

Oper wurde in zwei Akte aufgeteilt. Für den zweiten Akt wurde aus Material eines kurzen Zwischenspiels ein zweiter Tanz komponiert, um relativ gleichmäßige Proportionen zwischen den beiden Hälften des Werkes zu erhalten. Ansonsten hat Falla einige Details in der Melodik und Harmonik, vor allem aber in der Instrumentation verändert. Auf Anraten Debussys kürzte er zudem den Schluß seiner Oper: Ursprünglich stoßen nach dem tödlichen Zusammenbruch der Salud ihre Verwandten eine Reihe von Flüchen gegen Paco aus. Debussy war dieses laute Ende zu spektakulär und überladen. Der plötzliche Bühnentod der Salud büße seinen dramatischen Effekt dadurch ein. Der französische Kompo-

nist dachte bei seiner Kritik offensichtlich an den Tod seiner Opernheldin in *Pelléas et Mélisande* (Paris, 1902), die in äußerster Stille unmerklich verschwindet ohne donnernde naturalistische Ausbrüche. Die auskomponierte Stille, die am Ende von Debussys Oper herrscht, hat Falla zwar nicht nachgeahmt, jedoch wurde der Schluß der ursprünglichen Fassung von *La vida breve* erheblich gekürzt.

Schließlich gelangte am 1. April 1913 die Oper nunmehr als *La vie brève* durch Vermittlung des umtriebigen Übersetzers Milliet im Théâtre du Casino Municipal von Nizza zur Uraufführung. Die Produktion wurde ein Erfolg beim Publikum und erhielt ein überaus positives Echo in der Fachwelt. Noch wichtiger aber war die Wirkung des Werkes in Paris, wo es schließlich im Januar 1914 auf die Bühne kam. Zeitgenossen, wie Fallas Kollege Maurice Ravel, hoben enthusiastisch die Brillanz der „pittoresken Episoden“ in *La vida breve* hervor. Nach dem Durchbruch in Frankreich dauerte es dann nicht mehr lange, bis Falla auch in Madrid die gewünschte Anerkennung erlangte. Ende des Jahres fand die spanische Erstaufführung dort statt.

Das französische Publikum beeindruckte vor allem das andalusische Idiom des Werkes. Dieser Zug der Oper traf auf die in Frankreich verbreitete Exotismus-Begeisterung, die durch die am Ende des 19. Jahrhunderts in Paris stattfindenden Weltausstellungen neue Impulse erhalten hatte. Und die seit den Zeiten der französischen Romantik von Théophile Gautier und François René de Chateaubriand geprägte Vorstellung, daß der Orient südlich der Pyrenäen anfang, galt ungebrochen. *La vida breve* paßte somit glänzend in die Rezeptions-Tradition der Opern mit exotistischen Stoffen auf den französischen Bühnen.

Der Blick in eine fast ausnahmslos idealisierte Ferne ging um die Jahrhundertwende speziell in der Musik einher mit den zunehmenden Ermüdungerscheinungen der klassisch-romantischen Tradition und erhielt eine neue Dimension. Nicht zuletzt wurde das traditionelle Dur-Moll System spätestens seit der Chromatisierung durch Wagner als ausgehöhlt und entkräftet empfunden. Doch der nur schwer zu entkommenden Wagner-Nachfolge verweigerten sich die jungen französischen Musiker um die Jahrhundertwende ganz bewußt, wobei politische Motivationen eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten. In dieser problematischen Situation bot sich die bislang nur verfälscht und ungenau wahrgenommene Folklore der europäischen Peripherien, Afrikas, sowie Asiens an, neue Wege zu beschreiten. Es ist in diesem Zusammenhang auch bezeichnend, daß kurz vor der Uraufführung von *La vie brève* die Pariser Musikwelt durch das von Serge Diaghilew im Jahre 1908 organisierte Gastspiel des Ensembles aus dem Kaiserlichen Großen Theater von Moskau die Oper *Boris Godunow* (Moskau, 1888) von Modest Mussorgski in der Bearbeitung von Rimski-Korsakow kennenlernte. Hier waren neuartige Klänge zu hören, die dankbar als fruchtbare Anregungen zur Erneuerung der zentraleuropäischen Musik aufgenommen wurden. So erfrischend neu hat auch *La vida breve* von Falla für zentraleuropäische Ohren geklungen. Einflüsse aus südspanischer Folklore sind in Fallas Oper allenthalben anzutreffen. Das Libretto bietet bereits viele Genre-Szenen, die in der Tradition des Naturalismus neben dem sich im zugespitzten Konflikt zwischen *Paco* und *Salud* schockierenden Aufklaffen sozialer Unterschiede einen nuanzenreichen Bilderbogen andalusischer Volksszenen auf die Bühne bringen.

Der sich durch das erste Bild ziehende Chor der Schmiede, die Szene mit den Straßenhändlern und ihren typischen Rufen, Saluds Lied der Mutter, der Panoramablick auf Granada im zweiten Bild des ersten Aktes und nicht zuletzt die Hochzeitsfeier von Paco und Carmela bieten viele Möglichkeiten für andalusisches Kolorit in der Musik. Und Falla hat dies weidlich genutzt.

Schon der Beginn der Oper führt durch den düsteren Schmiedechor mit seiner fatalistischen Symbolik in die klagende und pessimistische Stimmungswelt des *cante jondo* ein, jenes ältesten Formrepertoires des andalusischen Flamenco, den die spanischen Roma, die *gitanos*, kultiviert haben. Bei dem ihre fatalistische Lebenseinstellung zum Ausdruck

bringenden, großen Klagesang der Salud im ersten Bild, wenn sie sich an das Lied ihrer Mutter erinnert, sind die Einflüsse des Flamenco deutlich erkennbar. Eine konzentrierte Melodielinie, die den großen Bogen der Operarie vermeidet, typische melodische Wendungen wie etwa Umspielungen von Zentraltönen und spezifische Intervallkombinationen, kurze, kleingliedrige Strukturen, ein verinnerlichter Ausdruck sowie der Einfluß modaler Skalen konstituieren den prägnanten Charakter dieser Passage. Der Unterschied zur *Couleur locale* in der Oper des 19. Jahrhunderts, also zur reizvoll fremdartigen Färbung jener Werke, besteht in der Tatsache, daß die Solo-

passage von *La vida breve* in all ihren Stilelementen den Prinzipien der Folklore in Form eines Werkkolorits unterworfen ist. Hingegen stellt eine Nummer wie etwa die sogenannte „Glöckchenarie“ aus Léo Delibes' *Lakmé* (Paris, 1883) im Grunde genommen eine mit von der Dur-Moll-Tonleiter abweichenden Intervallen reizvoll angereicherte Koloraturarie dar. In *La vida*

breve wird auf eine Arie im traditionellen Sinne verzichtet.

Stattdessen durchdringt weitgehend ein schlichter volksliedhafter Gestus die Partitur.

Lediglich wenn sich Salud in der Nähe des von ihr bedingungslos geliebten Paco befindet, verläßt sie das Idiom der Folklore. Pacos Anwesenheit — der Vertreter einer höheren Schicht und der perfide Liebhaber, für den Salud lediglich ein

Zeitvertreib ist — korrumpiert die Partie der Salud und läßt den hochdramatischen Vokalstil der zeitgenössischen Oper, wie Falla ihn an italienischen und französischen Vorbildern kennelernte, einfließen. Dies ist etwa der Fall im Liebesduett des ersten Aktes und in den Auftritten Saluds aus dem zweiten Akt, wo sie auch die erneute Beschwörung des von der Mutter überlieferten Liedes nicht vor dem Idiom von Pacos Sphäre schützt. Dieser geschickte dramaturgische Einsatz der unterschiedlichen musikalischen Sprachebenen zeigt Fallas bereits früh ausgeprägtes Gespür für dramatische Musik.

Die Tänze und das Solo des *cantaor*, des zur Gitarrenbegleitung vortragenden



Carlos Fernández Shaw

den Flamenco-Sängers, weisen auf eine weitere Differenzierung der folkloristisch geprägten Passagen. Statt des *cante jondo* dominiert hier der Einfluß jüngerer Formen des Flamenco mit ihrem heiteren und ausgelassenen Ausdruckscharakter. Die melismatischen Umspielungen des Sängers in seinem Einlagelied sind virtuoser und auf äußeren Effekt angelegt. Die Tänze auf Pacos Hochzeitsfeier beschwören die rhythmische Ekstase andalusischer Tanzformen.

Der leichtfüßige Rhythmus des ersten Tanzes weist auf eine *seguidillas*, deren Dreier-Rhythmus bereits in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts ihren Niederschlag fand, nicht zuletzt in der berühmten *Séguédille* der Carmen aus Bizets gleichnamiger Oper (Paris, 1875). Die kraftvollen Orchester-

Aufschwünge der Nummer weisen deutlich auf die Schlagtechnik der Flamenco-Gitarre. Der zweite Tanz weist auf das Vorbild einer sogenannten *petenera*, eines Flamenco-Tanzes, der von markanten synkopischen Rhythmen bestimmt ist. Falla läßt in *La vida breve* auf engem Raum Extreme aufeinanderprallen: Grelles Licht und undurchdringlicher Schatten, ausgelassene Heiterkeit und Wehklagen, geradezu aggressive Lebenslust und fatalistische Todessehnsucht bestimmen seine Oper. Am Ende dieses sich durch das Werk ziehenden

Widerstreits der Gegensätze siegt die pessimistische und resignative Welt-sicht des *cante jondo*. Denn trotz aller Gefühlsaufwallung in *La vida breve* bleiben die Akteure seltsam passiv: Auf einen *Rachemord à la Cavalleria rusticana* wartet man vergeblich.

In dieser Passivität, mit der sich die Protagonisten wie traumwandlerisch durch die Handlung bewegen, steht *La vida breve* auch im Kontrast zu den naturalistischen Bühnenwerken der

Epoche. So weist Fallas Oper nicht nur aufgrund der gekürzten Schluß-szene sowie der aufgelisteten, immens farbigen und höchst differenzierten Instrumentation auf eine Nähe zu Debussy, sondern auch wegen ihrer Theaterästhetik, die sich dem Realismus sowie dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts versperrt. Dieses Merkmal von *La vi-*



Felipe Pedrell

da breve läßt sich indes nicht alleine auf die Einflüsse aus Fallas Pariser Zeit zurückführen. Schließlich wurde Falla bereits in Madrid seit 1902 von seinem Lehrer Felipe Pedrell, dem als Komponist weitgehend unbekanntem Ahnvater der modernen spanischen Nationalmusik, mit der Musik der jungen französischen Schule vertraut gemacht. Falla hatte somit bereits vor dem Aufenthalt in Paris und der Überarbeitung seines Werkes die sich in Frankreich etablierenden Kräfte der Moderne mit wachem Blick beobachtet.

er mit
nwoh-
laufen
e von
kende

was sie
erzau-
nicksal
mung.
spötti-
an die
den in
hinun-

nadas

Die Gitarre

Die Klage erhebt sich,
das Weh der Gitarre.
Es brechen die Becher
des grauenden Morgens.
Die Klage erhebt sich,
das Weh der Gitarre.
Sie zu schwichten ist unnütz.
Sie zu schwichten —
unmöglich.
So eintönig weint sie
wie weinendes Wasser,
wie weinender Wind
über den Schneewehn.
Sie zu schwichten —
unmöglich.
Dinge beweint sie,
die fern sind.
Des Südwindes Sand, der heiß ist
und weiße Kamelien fordert.
Beweint den Pfeil ohne Ziel,
den Abend ohne den Morgen,
den ersten gestorbenen Vogel
auf dem Gezweige.
O Gitarre!
Du Herz, das von fünf Schwertern
zu Tod verwundet.

Federico García Lorca



Thomas Garms

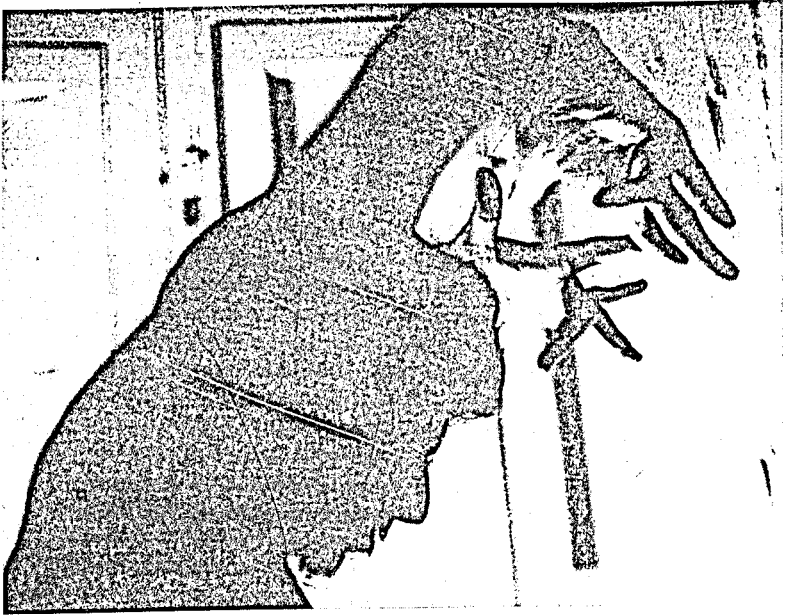
Ursprünge des Flamenco

Entstanden ist der Flamenco in Südwestandalusien. Gemeinhin wird die Region zwischen den Städten Cadix, Ronda und Sevilla als Ausgangspunkt dieser Volkskunst angesehen. Eine wichtige Voraussetzung für ihre Entwicklung liegt darin, daß Andalusien seit der Antike wechselnden fremdländischen Einflüssen (phönizisch, griechisch, römisch, westgotisch, maurisch) ausgesetzt war und so zu einem Schmelztiegel unterschiedlichster Kulturen wurde. Vor allem die arabische Herrschaft von 711 bis 1492 brachte dem vormaligen „Wandalenland“ (*Al-Andalus*) nicht nur eine wirtschaftliche Blüte, sondern auch wichtige geistig-kulturelle Impulse. Verschiedene ethnische Gruppen konnten unter dieser Ägide unbehindert zusammenleben sowie wechselseitig Ausdrucksformen und Bräuche assimilieren.

Zu einem dominanten kulturellen Zentrum entwickelte sich das Kalifat Córdoba, das während der Regentschaft des Emirs Abd Al'Rahman II. (822—852) fast eine Million Einwohner zählte. Zu dieser Zeit hatte sich in der Stadt auch der Dichter, Sänger und Komponist Hassan Ali Ben Nafi Ziryab aus Bagdad niedergelassen und eine Gesangsschule gegründet. Dort soll er altindische und persische, durch Mikrintervalle geprägte Modi vermittelt haben. Nach Abschluß der *Reconquista* mit dem Fall Granadas 1492 war Andalusien wieder völlig in christlicher Hand. Gleichzeitig setzte durch die im Zuge der Inquisition erlassenen Anti-Zigeunergesetze Ende des 15./Anfang des 16. Jahrhunderts eine Wanderung von Roma-Stämmen nach Südspanien ein. Die mozarabisch geprägte Kultur Andalusiens und eine größere Toleranz von seiten der vielschichtigen Bevölkerung haben den *Gitanos* (span. Zigeuner) eine relativ bessere Integration als in anderen Provinzen ermöglicht.

Zudem trafen die *Gitanos* auf ebenfalls geächtete Minderheiten wie Juden und Mauren. Diese Konstellation und das nachfolgende jahrhundertelange Zusammenleben trugen wesentlich zur Herausbildung des Ur-Flamenco bei. So müssen Theorien angezweifelt werden, die behaupten, die *Gitanos* hätten schon vor ihrer Ankunft in Andalusien diesen Stil entwickelt. Vielmehr lieferte die bereits vorgefundene musikalische Tradition die Grundlage für einen Verschmelzungsprozeß, der den Zigeunerflamenco und parallel dazu eine vielfach ähnliche andalusische Folklore hervorbrachte. Allerdings muß bemerkt werden, daß mangels zuverlässiger Aufzeichnungen ohnehin schlecht Rückschlüsse auf die tatsächlich existenten Flamencoformen im 16. Jahrhundert möglich sind. Allein durch Anleihen von Komponisten wie Scarlatti, die in ihrem Schaffen einzelne Elemente der Volksmusik imitierten und durch weit später vorgenommene Untersuchungen des Flamenco etwa durch Felipe Pedrell könnten spekulativ frühere Strukturen dieses Stils skizziert werden. Auf dieser Basis und durch seine vorgefundene Verwandtschaft mit den von den bereits erwähnten ethnischen Gruppen nach Südspanien gebrachten Musikstilen ist es jedoch möglich, einige Wurzeln des *cante flamenco* festzuhalten. So gelten folgende musikalische Einflüsse als gesichert:

1. Der unter der maurischen Herrschaft seit 711 nach Andalusien gebrachte arabische Gesang

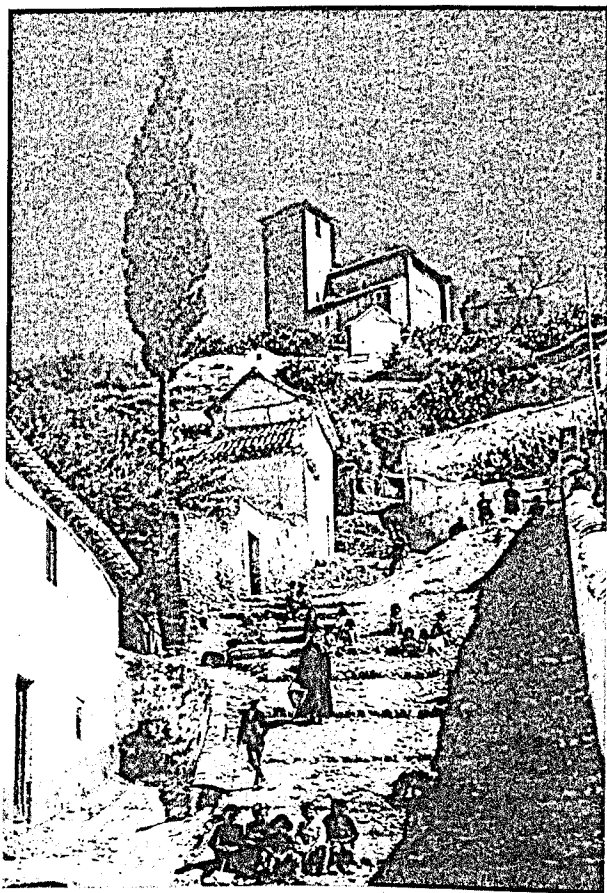


2. Altindische und persische Tonsysteme
3. Gesänge der christlichen, von Byzanz beeinflussten Liturgie
4. Psalmen- und Synagogengesänge spanischer Juden.

Als Ursache für die hermetische Abgeschlossenheit, in der sich der Flamenco entwickelte, gilt die rigide Zigeunerpolitik der spanischen Herrscher. Um Verfolgung und Repressionen zu entgehen, mußten die *Gitanos* ihr Brauchtum verborgen halten. Erst nachdem Karl III. im Geiste der Aufklärung innere Reformen durchzuführen versuchte und 1782 mit einem Erlaß die Reintegration der Volksgruppe einleitete, trat diese Art von Musik aus dem bis dahin Fremden verschlossen gebliebenen Zirkel der Zigeunerfamilien heraus. In diese Zeit datiert vermutlich auch die Bezeichnung des Ausdrucks *Flamenco* (der ursprünglich nur *Flame*, *flämisch* bedeutete) als Synonym für Zigeuner. Die Bedeutungsverschiebung wird etymologisch aus der Gaunersprache des 18. Jahrhunderts abgeleitet, in der *flamenco* als Adjektiv für *prahlerisch*, *forsch* stand. Denkbar ist auch, daß der Begriff arabische Wurzeln hat. So gibt es in Marokko das Wort *fellah-manga* für den Gesang der Feldarbeiter. Gleiche Bedeutung haben die arabischen Vokabeln *felahikum* und *felah-enkum*.

Ist es so sicher, daß das direkte Übernehmen der folkloristischen Vorlagen als melodischen Elements ein richtiges Mittel zur Nationalisierung unserer Musik darstellt? Obwohl es in bestimmten Fällen unvermeidlich ist, kann ich dem Gedanken im allgemeinen nicht beistimmen. Meiner bescheidenen Meinung nach ist beim Volkslied der Geist wichtiger als der Buchstabe.

Manuel de Falla



Marianne Berglöff

Anmerkungen zur Inszenierung von „La vida breve“

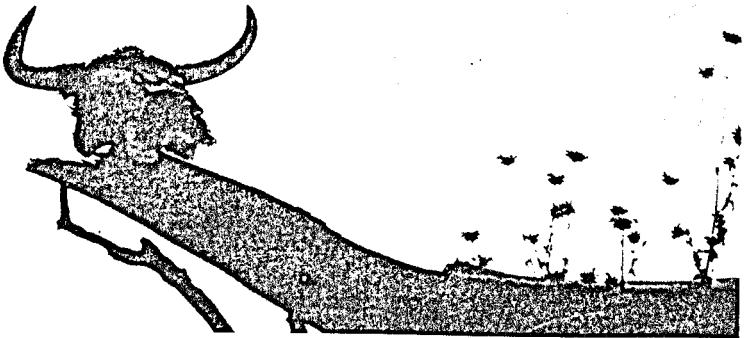
„Malhaya al hombre malhaya, que nace con negro sino. Malhaya quien nace yunque, invece de nacer martillo“

... so tönt der Männerchor aus der Arbeitswelt der Schmiede zum Anfang der Oper. Zu deutsch: Unselig der Mensch, der zum schwarzen Geschick geboren ist. Unselig, wer zum Amboß bestimmt ist, statt zum Hammer. Auf spanisch hat das Wort „yunque“ eine doppelte Bedeutung: Es bedeutet sowohl „Amboß“ als auch „Arbeitstier“ oder „Sklave“. In diesem dramatisch-musikalischen Leitmotiv der Oper ist das tragische Schicksal der Hauptfigur Salud enthalten. Zwischen Hoffnung und Verzweiflung verbringt sie ihre Zeit mit dem Warten auf den Geliebten. Er, der schöne und vornehme Mann, ist das einzige Licht in ihrem sonst so trostlosen Leben: „Das Leben der Armen, das reich ist an Tränen, darf nicht lange währen.“

... Sie träumt von einer festlichen Hochzeit mit Gesang und Tanz, mit einer schön geschmückten Braut. Doch der Traum wird zum Alptraum als sie erkennen muß: Paco heiratet eine andere, eine Frau aus der eigenen gesellschaftlichen Schicht. Voller Verzweiflung wacht sie auf und versteht, daß ihr Wunsch nach einer vom sozialen Status unabhängigen Liebe nur eine Illusion war.

Die Tragik Salud's liegt darin, daß sie sich dem Liebhaber hingegeben hat. In dieser Gesellschaftsstruktur definiert sich weibliche Ehre durch die Jungfräulichkeit vor der Ehe. Salud muß von nun an als Ausgestoßene gelten. Als Zigeunerin, eine „am-Rande-der-Gesellschaft-lebende“ Person, eine Unberührbare – und als entehrte Frau. Eine Frau kann sich ihre Ehre nicht zurückerobern. Um der Erniedrigung zu entgehen, bleibt nur der Tod.

Verzweifelt erscheint Salud auf Pacos Hochzeit, um ihn mit dem Verrat zu konfrontieren. Als er alles leugnet, wird ihr inszenierter Selbstmord zur Demonstration vor den Augen der eleganten Hochzeitsgesellschaft.



Wenn man will, kann man in Saluds gefühlsmäßiger, bis zur letzten Konsequenz fortgesetzten Entblößung auch metaphorische Anspielungen auf den Stierkampf herausdeuten, wenn vom „Schwert der Liebe“ die Rede ist, das sich erhärtet wie der Stahl der Schmiede oder das tiefverletzte Mädchen von Paco am Schluß den Gnadestoß fordert. Die „Arena“ dieses ungleichen Kampfes bildet der Innenhof des Hauses, in dem sich Paco und sein Opfer Salud im Kreis von Zuschauern gegenüberstehen.

Thomas Garms

Martina Grempler

Verga und Mascagni

Zur Entstehungsgeschichte der „Cavalleria rusticana“

Bereits im Februar 1884 sah Pietro Mascagni im Mailänder Teatro Manzoni Giovanni Vergas Bühnenversion der „Cavalleria rusticana“ und spielte mit dem Gedanken, den Stoff für eine Oper zu verwenden, wozu ihm auch sein Jugendfreund aus Livorno, Gianino Salvestri, ein Schriftsteller, Journalist und Freund Vergas riet. Die gleichen Überlegungen stellte zeitweilig offenbar auch Mascagnis Studienkollege Giacomo Puccini an, der einige Jahre später gemeinsam mit Salvestri den Kontakt zu Verga suchte. Salvestri, der den Stoff der „Cavalleria rusticana“ in die Nähe einer griechischen Tragödie stellte, empfahl dann letztlich jedoch Mascagni an Verga.

1888 schrieb der Musikverlag Sonzogno einen Wettbewerb zur Komposition einer einaktigen Oper aus. Mascagni, zu dieser Zeit Leiter der städtischen Musikkapelle in Cerignola (Apulien), bat den ebenfalls aus Livorno stammenden Giovanni Targioni-Tozzetti, ihm ein Libretto zu verfassen. Targioni-Tozzetti schlug „Cavalleria rusticana“ vor und Mascagni, der sich seines alten Planes erinnerte, war sofort einverstanden. Wegen der Kürze der Zeit wurde als zweiter Librettist Guido Menasci hinzugezogen. Die Zusammenarbeit mit diesem Autorenteam setzte sich nach dem Erfolg der „Cavalleria rusticana“ bei den Opern „I Rantzau“ (1892), „Zanetto“ (1896) und „Le maschere“ (1901) fort. Targioni-Tozzetti allein schrieb außerdem die Texte zu „Silvano“ (1895), „Pinotta“ (1932) und zu Mascagnis letzter Oper „Nerone“ (1935).

Die Arbeit am Libretto zu „Cavalleria rusticana“ begann im Dezember 1888 und bereits wenige Wochen später war Mascagni intensiv mit der Komposition der bis dahin erhaltenen Teile beschäftigt. In den folgenden Monaten ergab sich trotz des ständigen Zeitdrucks ein intensiver, brieflicher Dialog, aus dem hervorgeht, wie sehr der Komponist an der Gestaltung des Textes beteiligt war. Targioni-Tozzetti hatte beispielsweise nach der Duellforderung ein „Concertato“ von Alfio, Turiddu und Lola mit Chor vorgesehen und nach der Nachricht von Turiddu's Tod einen abermaligen Chor, in dem dieser Gott um Vergebung bittet. Diese konventionellen Bestandteile wurden sehr wahrscheinlich auf Initiative Mascagnis gestrichen und der Schluß erhielt seine heutige knappe, dramatische Form mit den hinter der Bühne gerufenen Worten „Hanno ammazzato compare Turiddu“, auf die nur noch ein kollektiver Aufschrei und ein kurzes, tragisches Orchesternachspiel folgen: ein abruptes, beinahe brutales Finale, das als typisch „veristischer Operschluß“ zum Muster wurde. Ebenso geht es auf eine Anregung des Komponisten zurück, die Szene zwischen Turiddu (ursprünglich vorgesehen als „Torello“) und Santuzza mit dem, ebenfalls gesprochenen, Fluch „A te la mala pasqua“ zu beenden.

Im Mai 1889 war „Cavalleria rusticana“ vollendet und Mascagni schickte die Partitur nach Mailand. Es vergingen mehrere Monate unruhigen Wartens für den jungen Komponisten, der



Mascagni mit Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci

in einem Erfolg beim Wettbewerb die einzige Chance sah, seiner finanziell schwierigen und beruflich unbefriedigenden Situation in Cerignola zu entkommen. Ende Februar 1890 traf die Kommission unter den 73 eingesandten Opern eine Vorauswahl und Mascagni wurde eingeladen, sein Werk in Rom vor den Juroren, darunter die beiden renommierten Komponisten Filippo Marchetti und Giovanni Sgambati, am Klavier vorzuspielen. Es wurde ihm, nach eigenen Worten, entgegen den Wettbewerbsregeln gestattet, „Cavalleria rusticana“ mit einem veränderten Beginn vorzuführen. Das heute bekannte ausgedehnte Vorspiel mit der in sizilianischem Dialekt gesungenen Romanze Turiddu hatte Mascagni zunächst nicht eingesandt, da er den unkonventionellen Beginn für zu riskant hielt.

Das Vorspiel vor der Jury verlief erfolgreich und der erste Preis wurde einstimmig der „Cavalleria rusticana“ zuer-

kannt, obwohl sich unter den Wettbewerbsteilnehmern mehrere namhafte Konkurrenten befanden, wie beispielsweise der Konservatoriumsprofessor Vincenzo Ferroni, dessen Oper „Rudello“ gemeinsam mit „Labilia“ von Nicola Spinelli den zweiten Preis gewann. „Rudello“, nach Gedichten von Petrarca und Carducci, erzählt in Form einer lyrischen Szene die Geschichte eines unglücklich verliebten mittelalterlichen Troubadours, die auf einer korsischen Novelle basierende „Labilia“ handelt von der Titelheldin, einer „femme fatale“, die von ihrem Bräutigam, dem sie untreu war, mit in den Tod gerissen wird.

Nach dem Erfolg beim Wettbewerb hielt sich Mascagni für einige Zeit in Mailand auf, um den Druck von Partitur und Libretto sowie die Anfertigung der Orchesterstimmen zu überwachen. Anfang Mai kehrte er nach Rom zu den Proben für die Uraufführung der „Cavalleria rusticana“ zurück, die

am 17. Mai am Teatro Costanzi, dem heutigen Teatro dell'Opera, in Anwesenheit Giovanni Vergas Premiere hatte und zu einem beispiellosen Triumph für ihren Komponisten wurde. Die Rolle der Santuzza sang Gemma Bellincioni, den Turiddu deren Ehemann Roberto Stagno. Am Pult stand einer der bedeutendsten Dirigenten Italiens, Leopoldo Mugnone, der auch die Uraufführungen von Verdis „Falstaff“ und Puccinis „Tosca“ leitete.

In den folgenden Jahren setzte sich der Erfolg der Oper in ganz Europa fort. In Budapest und später in Hamburg dirigierte Gustav Mahler das von ihm hochgeschätzte Werk, an der Berliner Staatsoper brachte „Cavalleria“ es in zwei Jahren auf hundert Vorstellungen, in Wien zählten Peter

Tschaikowskij und Johannes Brahms zu den Besuchern der neuen Attraktion der italienischen Oper.

Die Uraufführung der „Cavalleria rusticana“ markiert für die italienische Operngeschichte den Beginn der veristischen „Giovane scuola italiana“ um Mascagni, Puccini und Leoncavallo, „deren Blütezeit bezeugt, daß die italienische Musik auch nach dem Höhepunkt der Opern Verdis ein unterschiedenes kreatives Potential bewahrt“ (Roman Vlad).

Unter Verismo ist zunächst die spezifisch italienische Ausprägung des literarischen Naturalismus zu verstehen. Seine Hauptvertreter waren die Sizilianer Giovanni Verga, Federico De Roberto und Luigi Capuana, der wichtig-

ste Theoretiker dieser Richtung. Die Veristen strebten eine Abkehr von der romantischen Literatur an. Ihre Romane und Erzählungen spielen im Sizilien der Gegenwart, sie stellen den Alltag der unteren Schichten dar. Ein zentrales Anliegen war es vor allem für Verga, den Erzähler völlig in den Hintergrund treten zu lassen, so daß der Leser mit den Figuren und der Geschichte unmit-

telbar konfrontiert wird. Höhepunkte dieses sogenannten „chorischen Erzählstils“ sind Vergas große Romane „I Malavoglia“ und „Maestro Don Gesualdo“.

Die Novellensammlung „La vita dei campi“ (1880), in der „Cavalleria rusticana“ enthalten ist, entstand vor diesen Hauptwerken. Sie markiert den Stilwandel im Schaffen Vergas, der zuvor in Mailand der Verfasser

mehrerer populärer romantischer Romane gewesen war. In den Geschichten aus „La vita dei campi“ schildert der Autor unbeteiligt, nicht wertend, häufig geradezu lapidar die Schicksale der einfachen Bevölkerung Siziliens, deren Leben von den schwierigen natürlichen Bedingungen der Insel, der Hitze, der Malaria-gefahr in den Sommermonaten oder den Gefahren des Meeres bestimmt wird. „Cavalleria rusticana“ wirkt dabei geradezu moderat gegenüber Erzählungen wie „La lupa“, „Rosso malpelo“ oder „Jeli il pastore“, die von Menschen handeln, die selbst in einer armen Dorfgesellschaft noch am untersten Ende der sozialen Skala stehen und zu den Außenseitern zählen.



Giovanni Verga

1884 arbeitete Verga die Novelle „Cavalleria rusticana“ für die berühmte Eleonora Duse zu einem Schauspiel um, das bei seiner Uraufführung in Turin ein großer Erfolg wurde und seinem Autor mehr Ruhm verschaffte als sämtliche Romane und Novellen, deren literarischer Wert erst lange nach dem Tod Vergas, namentlich zur Zeit des italienischen Neorealismus, angemessene Anerkennung fand. Auf-

führungen des Theaterstücks in Frankfurt a. M. und Berlin nahm Verga 1891 zum Anlaß einer Reise nach Deutschland.

Die in der Novelle „Cavalleria rusticana“ vorherrschende „Unpersönlichkeit“ des Erzählens existiert bereits in der Dramenbearbeitung nicht mehr. In der Erzählung erscheint das Ver-

hältnis Turiddu mit Santuzza als reine Trotzhandlung des Mannes gegenüber Lola, als Tändelei ohne jedes tiefere Gefühl. Im Zentrum steht das Thema des Ehebruchs, der durch den betrogenen Alfio nach den Regeln der Gesellschaft gerächt werden muß, was sowohl Verga als auch Mascagni übrigens für moralisch richtig ansahen. Die Figur der Santuzza bleibt in der Novelle blaß, ihr bewegender Kampf um ihre Liebe, die dann in tödlichen Haß umschlägt, ist hier kein Thema. Nachdem sie Alfio das Verhältnis von Turiddu und Lola verraten hat, taucht Santuzza in der Handlung nicht mehr auf. Turiddu's letzte Gedanken gelten in der Novelle ausschließlich seiner Mutter, ein Gewissenskonflikt gegenüber der von ihm verführten Santuzza existiert nicht. Bereits in der Dramen-

bearbeitung ändert sich dies. Santuzza tritt ins Zentrum der Handlung, ihre Szenen mit Turiddu und seiner Mutter, die in der Erzählung völlig fehlen, geben dem Stück erst seine dramatische Qualität.

Mascagni übernahm diese Aspekte der Handlung und der Charaktere aus dem Schauspiel. Er reduzierte allerdings die von Verga für sein Drama erweiterte Personenzahl wieder auf

die fünf Figuren, die in der Novelle eine Rolle spielen: Santuzza, Lola, Turiddu, Alfio und Turiddu's Mutter. Die Nebenfiguren des Dramas, zio Brasi, comare Camilla, zia Filomena und Pippuzza, hätten in einer Oper, die zur Darstellung der Dorfgemeinschaft den Chor nutzen kann, ihren dramaturgischen Zweck



Pietro Mascagni

verloren. Die Möglichkeiten, die sich durch Chor und Orchester für die Gestaltung gerade eines Stoffes wie „Cavalleria rusticana“ anbieten, hat Mascagni auf großartige Weise genutzt. Der dramatische Konflikt zwischen den Hauptpersonen erscheint noch mehr als in den literarischen Vorlagen eingebettet in die Szenerie der sizilianischen Dorfgemeinschaft am Tag des Osterfestes. Auf das Orchestervorspiel und die Siciliana Turiddu's folgt zunächst noch ein stimmungsmalerischer Chor, bevor die erste dramatische Szene des Stücks zwischen Santuzza und Mamma Lucia stattfindet — ein Präludium von gut 15 Minuten bei einer Oper, die insgesamt nur 1¼ Stunde dauert! Der weitere Verlauf der Handlung wird ständig unterbrochen, etwa durch das Fuhrmannslied Alfios,

den Osterchor oder das berühmte Intermezzo sinfonico, in dessen Nachfolge ein lyrisches instrumentales Zwischenspiel zu einem klassischen Bestandteil der veristischen Oper wurde.

„Cavalleria rusticana“, die außer von Mascagni noch von drei anderen Komponisten vertont wurde (S. Gastaldon, D. Monleone und ein anonymes Mailänder für Adelina Patti) bleibt erstaunlicher Weise das einzige Beispiel für eine direkte Verbindung zwischen literarischem und musikalischem Verismo — Ruggero Leoncavallos Oper „I Pagliacci“, die den Kriterien des literarischen Verismo noch am nächsten kommt, basiert auf einer realen Begebenheit. Puccini wurde von seinem Verleger Ricordi, dem mächtigen Konkurrenten Sonzogno, nach dem Erfolg der „Cavalleria“ bedrängt, ein Sujet aus demselben literarischen Umfeld zu wählen. Den recht weit gediehenen Plan, Vergas Erzählung „La lupa“ für die Opernbühne zu be-

arbeiten, gab der Maestro jedoch zugunsten von „La Bohème“ nach der Erzählung von Henri Murger, die seinerseits der italienischen Literatur wichtige Impulse geliefert hatte, auf. Paris wurde zum Schauplatz mehrerer veristischer Opern, z. B. Puccinis „Il tabarro“ oder Giordanos „Andrea Chenier“. Zahlreiche andere Werke der „Giovane scuola italiana“ sind durch die namentlich auch die französische Musik der Epoche kennzeichnende Vorliebe für Exotisches geprägt, so „Madama Butterfly“, „Turandot“ oder Mascagnis „Iris“.

Für die seit jeher international erfolgreiche italienische Oper war eine nationale, ja regionale Beschränkung bei den Sujets wie für den literarischen Verismo nicht möglich, wobei anzumerken ist, daß ein Stoff wie „Cavalleria rusticana“ nicht nur bei einem internationalen, sondern auch bei einem bürgerlichen norditalienischen Publikum ebenfalls durchaus exotisch wirkte.

Ich glaube, daß jeder Mensch in seinem Leben einen Moment hat, eine Viertelstunde so voller Glück, daß er es nie wieder vergessen kann; nun habe ich diesen Moment, diese Viertelstunde schon genossen. Ich werde nie den Eindruck vergessen können, den meine Oper auf die Wettbewerbskommission gemacht hat. Jeder Erfolg, jeder Triumph wird fade erscheinen im Vergleich zu dem Erfolg, den ich in Rom gehabt habe.

Mascagni an Targioni-Tozzetti und Menasci

Pietro Mascagni

7. 12. 1863 Pietro Mascagni wird in Livorno geboren
- 1882 Studium am Mailänder Konservatorium bei Amilcare Ponchielli; Mascagni schließt Freundschaft mit Giacomo Puccini, mit dem er eine Zeitlang das Zimmer teilt
- 1885 verläßt er das Konservatorium ohne Abschluß und schließt sich als Kapellmeister einer fahrenden Operettenkompanie an. In den folgenden Jahren zieht er mit verschiedenen Truppen durch ganz Italien.
- 1887 Mascagni kommt nach Cerignola (Apulien), wo er als Leiter der städtischen Kapelle „hängenbleibt“
- 1888 der Musikverlag Sonzogno schreibt einen Wettbewerb für eine einaktige Oper aus. Mascagni entschließt sich zur Teilnahme
- 1890 „Cavalleria rusticana“ gewinnt den 1. Preis, am 17. Mai erfolgt am Teatro Costanzi in Rom die triumphale Uraufführung
- 1895 Mascagni wird Direktor des Konservatoriums in Rossinis Geburtsstadt Pesaro; an der Mailänder Scala findet die Uraufführung der Oper „Guglielmo Ratcliff“ (nach Heinrich Heine) statt
- 1898 erste Aufführung von „Iris“ in Rom
- 1901 die heitere Oper „Le maschere“ wird gleichzeitig in 6 italienischen Städten uraufgeführt
- 1902 Mascagni gibt seinen Posten in Pesaro auf; er unternimmt eine Tournee durch die USA
- 1911 im Rahmen einer Tournee durch Südamerika wird in Buenos Aires „Isabeau“ uraufgeführt
- 1912 Mascagni zieht nach Bellevue, Frankreich. Dort arbeitet er gemeinsam mit dem Schriftsteller Gabriele D'Annunzio an „Parsifal“
- 1915 Komposition der Musik für den Film „Rapsodia Satanica“
- 1927 nimmt er als einziger offizieller Repräsentant Italiens an den Feierlichkeiten zu Beethovens 100. Todestag in Wien teil
- 1935 Uraufführung des „Nerone“ an der Mailänder Scala
2. 8. 1945 Mascagni stirbt in einem römischen Hotel, wo er in seinen letzten Jahren gelebt hatte



Mein Land, mein Sizilien, eine Insel innerhalb der Insel, wie jeder sizilianische Ort an der Küste oder in den Bergen, in einer öden Ebene oder auf einem lieblichen Hügel, ist Racalmuto in der Provinz Agrigent. Man kann lange Erörterungen anstellen über dieses System von Inseln innerhalb der Insel, das Tal (die drei Täler, in die sie die Araber unterteilten) als Insel innerhalb der Insel Sizilien, die Provinz als Insel innerhalb der Insel Tal, das Dorf als Insel innerhalb der Insel Provinz, die Familie als Insel innerhalb der Insel Dorf, das Individuum als Insel innerhalb der Insel Familie.

Leonardo Sciascia

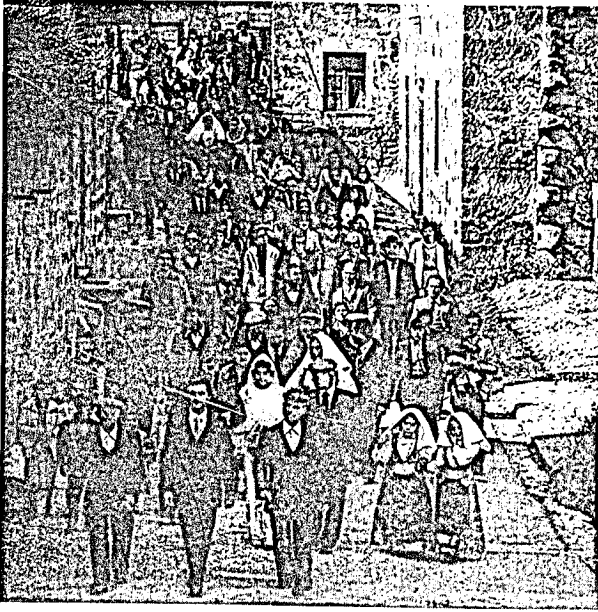
Das Osterfest auf Sizilien

Ein blutverschmieretes Gesicht, vom letzten Schmerz gezeichnet, bleichgrau und durchscheinend fast, im grünlichen Licht. Der Körper leicht gekrümmt, schon totenstarr; daneben eine hingesunkene, schwarze Frauengestalt, die Mutter, Leid und Trauer in den Zügen. Diesmal handelt es sich nicht um Bilder vom Mafia-Tatort, sondern um Osterimpressionen aus Sizilien: Ostern als frommschauriges Spektakel.

Jesus, Maria und diverse Heilige aus Holz, Gips und Pappmaché in Lebensgröße und getreu der biblischen Geschichte in hyperrealistischer Manier gestaltet, lasten schwer auf den Schultern ihrer Träger in weißen langen Kutten. Hin und wieder haben die Künstler den Ausdruck ihrer Figuren manieristisch überhöht; der ausbessernde Pinsel hat sich um realistische Blutgerinnsel bemüht, furchte die leidgeprüften Züge noch tiefer, kämpfte farbenfroh gegen die Patina der Jahrhunderte an. Das Schweiß Tuch der Veronika, blutgetränkt, die sieben Schwerter im Herzen der Jungfrau-Mutter unbarmherzig strahlend im Frühlingshell, die Speerspitze in der offenen Wunde des Herrn — das alles beeindruckt durch das naive Bemühen um den detaillierten Schmerz. Manche der Heiligen machen diesen Zug durch die Leidens- und Auferstehungsgeschichte Christi schon mehr als drei Jahrhunderte mit, haben inzwischen einen hohen Wert auf dem Antiquitätenmarkt. Zwischen den Festen ruhen sie sich — je nach Bedeutung — in gläsernen Särgen oder in einem dunklen Winkel der Sakristei aus. Drei volle Tage dauert diese Prozession, begleitet von einem langen Zug der Gläubigen. Die getragene Begleitmelodie der Blaskapelle gibt den Rhythmus der langsamen Bewegung vor, mit der die Menschen durch die ganze Stadt ziehen. Von Karfreitag bis Ostersonntag werden in großen Umzügen die Heiligen aus den drei Kirchen des Ortes zusammengeführt zur großen menschlich-göttlichen Tragödie, die schließlich zur allseitigen Erleichterung nach der Auferstehung des Herrn im heftigen Geknatter der Feuerwerkskörper vor der ältesten Kirche des Ortes endet. Anschließend wünscht man sich frohe Ostern und ein gutes Festessen. Und in weniger als einer halben Stunde ist die Piazza verwaist, so als wäre alles nur ein Traum gewesen.

Ostern in Sizilien. Man müßte zur gleichen Zeit überall sein können, um die Vielfalt dieses religiösen Schauspiels zu erfahren. Die einst von der spanischen Obrigkeit organisierten religiösen Feste haben im Laufe der Geschichte lokale Variationen erfahren, verbanden sich mit historisch bedeutsamen Ereignissen, gewannen eine ganz spezifische Ausgestaltung im Wettstreit der einzelnen Städte um die beeindruckendste Prozession.

Sakrales mischt sich mit Showeffekt, gläubige Demut mit dem Hang zur Schaustellung, zum Prunk, Christliches überdeckt höchst unvollständig heidnische Wurzeln. Und in den spanisch barocken Städten der Insel werden geschwungene Kirchenfassaden zu Theaterkulissen, verwandeln sich Bauern, Handwerker, Angestellte in römische Legionäre, mittelalterliche Zunftbrüder in Pontius Pilatus und Judas. Blondgelockte Kinder werden als Engelchen ausstaffiert, junge Mädchen hüllen sich in das schwarze Tuch der Trauer, tragen melodramatische Züge und blutende Herzen vor sich her. Junge Männer konkurrieren darum, den leidenden Christus zu verkörpern. Mit echter Dornenkrone und filmreifer Schminke werden sie unter der Last des Kreuzes zusammen-



brechen und den Beifall aller erregen. Familien übertrumpfen sich in dem, was sie zur Vorbereitung der Prozession leisten, Handwerker schließen sich zusammen, um das Fest zu organisieren. Und wenn es dann soweit ist, zeigt sich die ganze Stadt im besten Sonntagssputz. Viele dieser Osterprozessionen gehen zurück auf Einflüsse der spanischen Eroberer, haben lokale Traditionen aufgenommen, sind bereichert worden durch den Wettstreit der einzelnen Gemeinden und Familien, ein ganz besonderes Schauspiel zu bieten.

Ostern in Sizilien: Da wird nicht nur die Leidensgeschichte Christi inszeniert, da erwachen auch vorchristliche Fruchtbarkeitsriten und Mythen. Kore kehrt aus der Unterwelt zur Mutter Demeter zurück. Korngrün überzieht den welligen Boden der Insel. Ein Blütenteppich macht vergessen, daß die Sommersonne bald alles wüstengelb färben wird. Der Himmel wirkt leicht und transparent, an der Küste spürt man schon erste sommerliche Schwüle. Ostern feiert den Tod und das Leben, den Schmerz und die Freude. Griechische Göttermythen und christliches Denken mischen sich zum eindrucksvollen Schauspiel menschlicher Existenz: das Leid der Mutter, nicht mehr Demeter, die Göttin, nun Maria, die Gottesmutter. Und sie klagt nicht mehr um die Tochter, es ist der Sohn, dessen Tod ihr die sieben Pfeile ins Herz treibt.

Hans-Peter Lehmann

Arena des Lebens

Zur Neuinszenierung der Oper „Cavalleria rusticana“ in Karlsruhe 1993

„Cavalleria rusticana“ spielt in einer archaischen Welt, in der der Ritus und das Gesetz für alle Menschen gleich verbindlich sind, alle vom Fortgang der Handlung zutiefst berührt sind, gemeinsam die Freude, das Leid, die Erschütterung erleben. Für uns spielt diese Oper in der Welt einer intakten dörflichen Gemeinschaft, in der alle und alles aufeinander bezogen ist, in einer Zeit, die ebenso 650 als auch 1880 nach Christus denkbar ist. Gesetze und Autorität sind unantastbar, Gesetze, die, seit Jahrhunderten tradiert, dieser dörflichen Gemeinschaft ihre Ordnung geben und weder auf juristischer noch auf religiöser Grundlage beruhen. Der christliche Glaube beseelt Musik und Handlung; ein musikalischer Höhepunkt des Werkes ist das „Regina coeli“, in dem sich Glaubenskraft, Hoffnung und Hingabe der menschlichen Gemeinschaft ausdrücken. Das Osterfest wird gefeiert, Christus ist auferstanden. Der Sohn wurde geopfert vom allmächtigen Vater, um den Tod zu überwinden und den Menschen ein Zeichen der Hoffnung zu geben.

Die jubelnde Begeisterung dieses großen Festes wird kontrastiert durch die Tragödie menschlichen Irrsins, in der eine Mutter, diesmal nicht die Madonna, sondern Mutter Lucia, ihren Sohn verliert, nicht zur Hoffnung und Erlösung der Menschheit, aber als Opfer eines Gesetzes, das keine andere Sühne als den Tod zur Strafe für den Ehebruch kennt. Alle, auch die Opfer dieses Gesetzes, wie Santuzza, die Geliebte, Lucia, die Mutter, und Turiddu, der Sohn, beugen sich der Autorität des Gesetzes.

Die Erinnerung an die griechische Tragödie stellte sich ein. Bühnenbildner Thomas Pekny, Kostümbildnerin Helmi Henssler und ich haben folglich einen Bühnenraum gewählt, der in größter Einfachheit den Gegebenheiten eines griechischen Amphitheaters verwandt ist. Wir glaubten so, dem mediterranen Raum, in dem „Cavalleria“ spielt, gerecht zu werden, in Form einer „Arena des Lebens“.

Es gelang mir auf keine Weise, den Satz „Hanno ammazzato compare Turiddu!“ zu vertonen. Ich dachte wieder und wieder nach, aber mir kam keine Idee. „Nun! Ich lasse es sie in Prosa sagen — dachte ich — und Ciao“.

Pietro Mascagni

Textnachweise:

Die Artikel von Eckhard Weber, Marianne Bergl6f und Martina Grempler sind Originalbeiträge für dieses Heft; Federico Garca Lorca: Gesammelte Werke, Frankfurt a. M. 1982; Thomas Garms: Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken, Wiesbaden 1990; Leonardo Sciascia: Mein Sizilien, Berlin 1996; Anders reisen: Sizilien, Reinbek bei Hamburg 1990; Cinquantenario della „Cavalleria rusticana“ di Pietro Mascagni. Le lettere ai librettisti, Mailand 1940; Programmheft zu „Cavalleria rusticana/I Pagliacci“, Redaktion: Dr. Kurt R. Pietschmann, Badisches Staatstheater Karlsruhe, Spielzeit 1992/93; Tabellen Manuel de Falla/Pietro Mascagni sowie Übersetzungen aus dem Italienischen: Martina Grempler

Bildnachweise:

James A. Michener: Iberia. Reisen und Gedanken, Darmstadt 1969; Poesia. Revista ilustrada de informaci6n potica, Madrid 1991 (Sonderband Manuel de Falla); Kurt Hielscher: Das unbekannte Spanien, Berlin 1925; Leonardo Sciascia: Mein Sizilien, Berlin 1996; Caterina Criscione (Hrsg.): Mascagni ritrovato, Mailand 1995 (Ausstellungskatalog); Programmheft „La vida breve/Cavalleria rusticana“, Redaktion: Thomas Beck, Stadttheater St. Gallen, Spielzeit 1995/96

Fotografieren, Film- und Tonaufnahmen sowie die Benutzung von Mobilfunk-Telefonen während der Vorstellung nicht gestattet.

Badisches Staatstheater Karlsruhe

Generalintendant Günter K6nemann

Spielzeit 1996/97, Musiktheater Heft 11

„La vida breve“

Ein Spiel in zwei Akten von Carlos Fernandez Shaw
Musik von Manuel de Falla

Musikalische Leitung: Wolfgang Heinzel

Inszenierung: Marianne Bergl6f

Bühnenbild: Ekkehard Kr6hn

Kostüme: Katrin K6hler

„Cavalleria rusticana“

Melodram in einem Aufzug von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci
Musik von Pietro Mascagni

Musikalische Leitung: Wolf-Michael Storz

Inszenierung: Hans-Peter Lehmann

Spielleitung: Marianne Bergl6f

Bühnenbild: Thomas Pekny

Kostüme: Helmi Henssler

Premiere am 3. Mai 1997 im Großen Haus

Redaktion: Dr. Martina Grempler

Für den Personenzettel verantwortlich: Roswitha Roth

Druck: G. Braun Printconsult GmbH, Karlsruhe

Anzeigenverwaltung: Schneider Consulting Karlsruhe,

Telefon 07 21/70 78 02, Fax 07 21/78 57 03



Für Sie und Ihn

ARZT ganz groß in Mode!“

Auf 2-Etagen präsentieren wir Mode von namhaften Designern z.B. Cerruti, Fendi, Christ ... und aus eigener Kollektion. Dazu den ARZT-Rundumservice: Biolog. Reinigung, Änderungen, Reparaturen oder alles nach Maß!

...Vergleichen Sie uns in Preis und Leistung!



Kaiserstraße 239 • 76133 Karlsruhe • Tel. 07 21 - 2 66 41

Ledermoden-Premiere bei Leder-Kuhn

Pierre Cardin, Daniel Hechter, Bugatti, YSL,
Roy Robson, Kapraun, Christ, Gerry Weber

JE LEDER, JE LIEBER.

Herrenstraße 22, Karlsruhe, Tel. 2 52 32



Ihr Weg: Wovon auch immer Sie träumen, 1997 soll es für Sie in Erfüllung gehen. Wenn es darum geht, den Weg frei zu machen – für Ihre Zukunft oder die Ihrer Familie, für kleinere oder große Investitionen, da können Sie fest auf uns zählen. Auf Ihre Volksbank Karlsruhe, die sich für die Zukunft ebenfalls einiges vorgenommen hat.



VOLKSBANK
KARLSRUHE

Manchmal spielt das Leben
Theater.



Mit freundlicher Genehmigung: Badisches Staatstheater Karlsruhe

Es gibt Leute, die behaupten, das wahre Leben spiele sich im Theater ab. Vielleicht haben sie recht. Andererseits, Spannung und Entspannung sind nirgends näher, lebendiger, menschlicher, vielseitiger als hier. Weinen und lachen liegen ganz nah beieinander. Wie im richtigen Leben. Wir wünschen Ihnen einen schönen, einen unvergesslichen Abend.

Badenwerk